Philip Tagg

La tonalità di tutti i giorni

Capitolo 8. Accordi
(estratto da pagina 171 a pagina 184)

il Saggiatore

Sommario

Riassunto dei capitoli

Capitolo 1. C'è molta confusione riguardo ai termini basilari della teoria musicale. *Nota*, *altezza* e *tono* sono tre di questi. Questo capitolo discute e definisce questi termini. Viene dedicata un'attenzione particolare a riordinare il caos concettuale delle parole *tonale* e *tonalità* per come queste vengono usate nella teoria musicale occidentale convenzionale.

Il *Capitolo 2* prosegue con la definizione di *altezza*, focalizzandosi sulle questioni riguardanti *l'intonazione* e *l'ottava*. Questo capitolo è il più orientato verso teorie acustico-fisiche rispetto a tutti gli altri e fornisce una base teorica per capire come funzionano i *toni* (da cui «*ton*alità»).

Il *Capitolo 3* riguarda i *modi* in quanto vocabolario tonale o «organizzazioni di altezze». Dopo aver distinto tra scala e modo, e dopo aver discusso il problema concettuale della modalità in una tradizione didattico-musicale i cui oggetti di studio sono eminentemente «monomodali» (ionici), viene presentata la diffusissima pratica dei *modi pentatonici* e anche gli ugualmente popolari *modi eptatonici ecclesiastici*. Questo capitolo si concentra sugli aspetti melodici della modalità. L'armonia modale sarà trattata nei Capitoli 7 e 12.

Il *Capitolo 4* è sulla *melodia*. Dopo un'esposizione delle sue caratteristiche per darne una definizione, la melodia è presentata seguendo due tipologie, una basata sul *profilo* (diversi campioni ascendenti e discendenti), l'altra sulla *connotazione*. L'identità melodica è trattata in termini di vocabolario tonale, movimento fisico, linguaggio parlato, diversi modelli di ripetizione e, prendendo in prestito concetti della retorica, i suoi svariati modi di presentazione. Il capitolo finisce con una breve sezione riguardante il *melisma*.

Il *Capitolo 5* comincia cercando di chiarire un'altra confusione concettuale nella teoria musicale occidentale convenzionale: la *polifonia*. Vengono poi definite e spiegate varie categorie di polifonia, tra cui la *musica a bordone*, l'*eterofonia*, l'*omofonia* e il *contrappunto*.

Il *Capitolo 6* è il primo dei tanti sull'*armonia*. Una breve definizione e un'altrettanto breve storia del concetto sono seguite da una presentazione dell'*armonia classica* (europea). Dopo aver chiarito un altro disordine concettuale riguardo a nozioni quali *funzionale* e *triadico*, viene spiegato il termine essenziale *terziale* e sono presentate le regole basilari e i meccanismi dell'armonia classica, centrale in molti stili di popular music, dalla romanza da salotto e dalla polka fino al bebop. Sono inoltre incluse nel capitolo le nozioni di *direzionalità* armonica come anche i princìpi del *Circolo delle quinte* o «orologio delle tonalità».

Il *Capitolo 7*, «Armonia non classica», innanzitutto tratta delle composizioni basate sull'*armonia terziale modale*, e spiega fattori quali l'importanza delle comuni triadi maggiori nello stabilire l'identità dei vari modi, l'opzione della terza piccarda permanente sulla triade di tonica dei modi minori e il collegamento tra il modo pentatonico minore e l'armonia dorica nel rock. Vi è inoltre un'utile tabella di sequenze tipiche in ogni modo ed esempi nei quali queste ricorrono. La seconda metà del capitolo è dedicata interamente *all'armonia quartale vista come opposta a quella terziale.*

Il *Capitolo 8* si intitola «Accordi». Dopo la consueta sezione di definizioni, questo capitolo essenzialmente enumera, descrive e spiega come ci si possa riferire a un'ampia varietà di accordi terziali in due modi utili e complementari: la rappresentazione tramite *numeri romani* e le *sigle* degli accordi. Nel capitolo vi sono inoltre numerose ed estese tabelle, inclusa una di ricognizione degli accordi e una guida a oltre cinquanta sigle, tutte con la stessa nota come fondamentale. Vengono spiegati nel dettaglio i princìpi delle assegnazioni delle sigle, con anomalie ed eccezioni.

Il titolo del *Capitolo 9*, «Giri di un accordo solo», è intenzionalmente contraddittorio perché in sostanza spiega come un singolo accordo, in molti tipi di popular music, raramente sia solo «un accordo». Dopo aver provato l'infondatezza dei pregiudizi sull'impoverimento armonico nella popular music e dopo aver descritto i fondamentali dell'esperienza del tempo presente, dimostro come il singolo accordo di SOL maggiore diventi, in dischi popular, due o tre diversi accordi in sedici differenti modalità. In questo capitolo ragiono su come l'elaborazione tonale di un singolo accordo sia una parte intrinseca del «groove», identificando diversi stili musicali.

Il *Capitolo 10*, «Spole tra accordi», vede aumentare il numero di accordi da uno a due. Lavorando soprattutto su celebri canzoni in inglese, viene definita una *tipologia di spole tra accordi* (sopratonica, dorica, plagale, alla quinta, sopradominantica, eolia e sottotonica). Un esame di spole in varie canzoni – tra cui «The Great Gig in the Sky» da *The Dark Side of the Moon* (1973) dei Pink Floyd e la hit «Don't You Want Me Baby» (1981) degli Human League – mostra come le spole tra accordi coinvolgano *toniche ambigue* e che non possano essere stabilite toniche principali. Ragiono sul fatto che le spole tra due accordi siano costellazioni tonali in divenire. Per definizione vi sono blocchi costitutivi e non di transizione nella costruzione armonica della forma in molti tipi di canzoni popular.

Il *Capitolo 11*, «Loop di accordi 1», allarga il numero di accordi da due a tre-quattro. Dopo aver definito cos'è un *loop*, viene esaminato il *vamp*, uno dei loop più famosi nella popular music. Viene fatta una distinzione tra *loop* e *turnaround*. Il capitolo termina con una spiegazione del graduale ma radicale spostamento storico dalla direzionalità **V-I** del vamp verso tipologie armoniche più «modali» in stili influenzati dal rock, dal soul e dal folk.

Il *Capitolo 12*, «Loop modali e bimodalità (Loop di accordi 2)», tratta intensivamente il problema di comprendere come funziona realmente l'armonia modale, come la stessa sequenza di accordi si possa ascoltare in due modi diversi ecc. Cominciando con la distinzione e la confusione tra ionico e misolidio, questo capitolo indica le maniere per stabilire, ove sia rilevante, una singola tonica per una particolare successione, il ruolo dei singoli accordi all'interno dei loop ecc. Si prendono in esame loop eoli e frigi, e si propone un modello di *reversibilità bitonale* con lo scopo di concettualizzare pratiche armoniche abbastanza distanti da ciò che viene generalmente insegnato agli studenti di teoria musicale. La sezione finale del capitolo fa una distinzione tra vari loop alla mediante quali il «dorico rock», il «dorico folk», lo «ionico narrativo mediante».

Il *Capitolo 13*, «Gli accordi di "Yes We Can"», prende in esame un singolo loop di accordi – quello utilizzato nel video on-line di supporto alla campagna presidenziale di Obama del 2008 – e discute il *valore connotativo* di quel loop di accordi e il suo contributo nel creare quella sorta di unità transculturale che Obama voleva chiaramente forgiare. L'elemento principale è che l'analisi di parametri tonali della musica non dovrebbe essere solamente un esercizio tecnico arcano inculcato agli studenti di musica, ma, principalmente, un contributo per comprendere la questione di base della semiotica della musica: «Perché e come chi comunica fa cosa, a chi e con quale effetto?».

8. Accordi

L'inglese *chord*, dal greco *chordé* (latino *chorda*), originariamente indicava la corda di uno strumento musicale. Alla fine, *accordo* è arrivato a indicare il suonare simultaneo di due o più toni diversi di qualsiasi strumento polifonico o di qualsiasi combinazione di strumenti e/o voci. Il risuonare simultaneo di note dallo stesso nome, cioè altezze all'unisono o separate da intervalli d'ottava, non è qualificato come accordo. Gli accordi di due note si chiamano *bicordi* (o *diadi*), quelli di tre suoni *triadi*, quelli di quattro *quadriadi* e così via.

Non è obbligatorio che gli accordi siano percepiti come tali dai membri di una tradizione musicale la cui polifonia enfatizza l'interplay di linee melodiche indipendenti (contrappunto) molto più fortemente che la musica basata sulla tradizione postrinascimentale occidentale di melodia e accompagnamento. In moltissimi tipi di popular music gli accordi sono generalmente considerati come appartenenti alla parte dell'accompagnamento in quel dualismo.

Data la predominanza globale delle pratiche armoniche occidentali, è utile distinguere tra due categorie principali di accordo: terziali e non terziali (vedi Capitolo 6). Gli accordi possono essere identificati in termini sia strutturali che fenomenologici. Questo capitolo si concentra soprattutto sugli aspetti strutturali.

Struttura e terminologia degli accordi terziali

Triadi terziali

Gli accordi terziali si basano sulla sovrapposizione di terze. Questi accordi sono i «mattoni» armonici fondamentali in moltissime forme di jazz, popular music e musica classica europea.

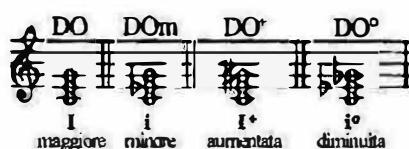
Qualsiasi accordo contenente tre note diverse è una triade. La *triade convenzionale* è un tipo particolare, e particolarmente comune, di triade, costruita su due terze che suonano simultaneamente, l'una sovrapposta all'altra. Come mostra la Tabella 11, do e mi (una terza maggiore) insieme a mi e sol (terza minore) fanno la triade maggiore convenzionale di Do maggiore (do-mi-sol), mentre re e fa (terza minore) insieme a fa e la (terza maggiore) fanno una triade di Re minore (re-fa-la, una triade minore convenzionale).

Tabella 11. Triadi terziali «convenzionali» su ogni grado della scala di Do maggiore/La minore

Ci sono quattro tipi di triade terziale: maggiore, minore, diminuita e aumentata (Tabella 12). I primi tre tipi tra queste triadi si possono generare dalle sette note specifiche di ogni scala maggiore standard o scala minore melodica discendente (modi ionico e eolio).[1]

[1] Il segno di bemolle (♭) davanti alle triadi maggiori **III**, **VI** e **VII** nella riga in La minore della Tabella 11 in teoria è necessario solo indicando triadi in una musica in modo minore usando una terza piccarda permanente su **I** (vedi pp. 149-150). Per esempio, il riff di «Green Onions» in Mi dorico (MI-SOL-LA; Booker T. 1962) segue un pattern **I ♭III IV** («uno, bemolle tre, quattro»), mentre i primi tre accordi nella strofa di Greenback Dollar, in La eolio (MIM-SOL-DO; Kingston Trio 1962), possono essere descritti sia come «**i III VI**» («uno minore, tre, sei») che come «**i ♭III ♭VI**» («uno minore, bemolle tre, bemolle sei»). Data l'egemonia del modo ionico nell'insegnamento dell'armonia convenzionale, è saggio mettere gli accidenti relativi, di solito «♭», prima dei numeri romani che indicano le triadi sui gradi della scala che non si conformano a quelli del modo ionico, come mostrato dalla Tabella 32, p. 326.

Come mostrato nella Tabella 11, le triadi maggiori compaiono sui gradi 1, 4 e 5 della scala maggiore, e sui gradi 3, 6 e 7 di quella minore (cioè DO, FA, SOL in Do maggiore/La minore). Le triadi minori si trovano sui gradi 2, 3 e 6 della maggiore e sui 4, 5 e 1 della minore (REm, MIm, LAm). Sia il grado 7 della scala maggiore che il 2 della scala minore producono una triade diminuita. Tutti e quattro i tipi di triade sono rappresentati, con Do come fondamentale, nella Tabella 12. Le triadi maggiori consistono in una terza minore sopra a una terza maggiore (mi-sol sopra a do-mi per il Do), le minori in una terza maggiore sopra a una minore (cioè mi♭-sol sopra a do-mi♭ per Do minore), mentre le aumentate comprendono due terze maggiori sovrapposte (cioè mi-sol♯ sopra do-mi) e quelle diminuite due minori una sopra l'altra (cioè mi♭-sol♭ su do-mi♭). Tutte le triadi terziali contengono la fondamentale (1) e, con pochissime eccezioni, sia la terza (3) che la quinta (5) di uno dei tipi di triade definiti nella Tabella 12.

Tabella 12. Quattro tipi di accordi terziali (su Do)

Tipo di triade	Tipo di terza	Tipo di quinta	Note nell'accordo	Sigla	Numero romano
maggiore	maggiore	giusta	do mi sol	DO	**I**
minore	minore	giusta	do mi♭ sol	DOm	**i**
aumentata	maggiore	aumentata	do mi sol♯	DO^{aug}/ DO^{+}	$\mathbf{I}^{+}$
diminuita	minore	diminuita	do mi♭ sol♭/ fa♯	DO^{dim}/ DO^{o}	$\mathbf{i}^{o}$

Simboli per gli accordi terziali

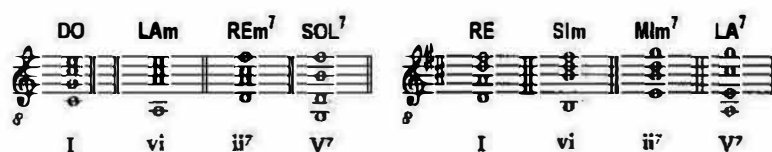
Vi sono due tipi di sigla di uso comune perché i musicisti possano identificare velocemente gli accordi terziali: 1) i numeri romani (**I**, **vi**, $\mathbf{ii}^7$, $\mathbf{V}^7$

ecc.) e 2) le sigle degli accordi (cioè DO, LAm, REm^7, SOL^7). Le sigle vengono spiegate alle pagine 180-193).

Numeri romani

I numeri romani sono usati nell'armonia classica per indicare gli accordi e la loro relazione con la tonica di qualsiasi tonalità. Questo sistema di designazione accordale relativa può, con piccole modificazioni, essere trasferito allo studio di qualsiasi musica polifonica per cui si possa stabilire una tonica. Più specificamente, i numeri romani indicano accordi – soprattutto triadi terziali – costruiti sul grado della scala che identificano. I numeri denotano il grado nella scala della nota fondamentale dell'accordo in questione, indicando in stampatello maiuscolo le triadi «convenzionali» maggiori e in minuscolo quelle minori. La Tabella 11 (p. 172), le cui fondamentali sono do re mi fa sol la si in tonalità di Do maggiore (modo ionico), mostrano che «**I**» indica una triade maggiore basata sul grado 1 della scala, «**ii**» una triade minore con il grado 2 (re) come fondamentale e così via. *Tutte le triadi negli altri modi di uso comune nella popular music occidentale sono elencati nella Tabella 32, p. 326.*

Tenendo a mente che le altezze estranee alla triade terziale convenzionale, molto frequentemente la settima minore, sono espresse in numeri arabi in alto, è chiaro che | **I vi ii**^{7} **V**^{7} | indica la medesima successione di accordi in qualsiasi tonalità maggiore, mentre | DO LAm REm^7 SOL^7 | e | RE SIm MIm^7 LA^7 | identificano la stessa sequenza solo in due tonalità (Do e Re maggiori rispettivamente, es. 114). Similmente, una sequenza ripetuta | **I ♭VII IV** | (DO SI♭ FA in Do) si trova come RE DO SOL (in Re) per tutta «Sweet Home Alabama» (1974) dei Lynyrd Skynyrd e come | SOL FA DO | alla fine di «Hey Jude» (1968b; in Sol) dei Beatles. Si noti che le triadi per terze su note estranee alla tonalità maggiore o minore standard del pezzo devono essere precedute dall'accidente in questione, per esempio «**♭VII**» per una triade maggiore costruita su si♭ in tonalità di Do maggiore. Similmente, le note all'interno di un accordo terziale che siano estranee alla tonalità del pezzo devono essere anch'esse precedute dall'alterazione richiesta, come «**ii**$^{7\flat 5}$» per l'accordo di settima sul secondo grado in Do maggiore con re come fondamentale e contenente anche fa, la♭ e do.

Esempio 114. Sequenza **I vi ii^7 V^7** («vamp») in Do e Re maggiore

I rivolti

Esempio 115. Rivolti della triade di Do maggiore

In molta popular music la nota più bassa in un accordo di solito è anche la fondamentale. Invece, in ambito corale e nella musica fortemente influenzata dalla tradizione classica europea, gli accordi terziali vengono spesso *rivoltati*, cioè la fondamentale dell'accordo non deve essere necessariamente la più bassa. I primi tre accordi dell'esempio 115 mostrano un triade convenzionale di Do maggiore 1) nel suo stato fondamentale (con do al basso), 2) nel suo *primo rivolto* (con la sua terza, il mi, al basso) e 3) nel suo *secondo rivolto* (con la quinta, il sol, al basso). L'accordo finale dell'esempio 115 è una quadriade (un accordo contenente quattro note diverse): è una triade di Do maggiore con la settima minore (si♭) al basso, cioè un accordo di DO^7 nel suo terzo rivolto (con la settima, si♭, come nota più bassa).

I simboli per l'armonia dei libri di testo europei, derivati dalle tecniche di basso numerato dell'epoca barocca (riga più bassa dei simboli dell'es. 115), sono largamente incompatibili con il modo in cui gli accordi sono compresi dai musicisti nel campo popular. Quindi, quando ci si deve riferire ai rivolti essi vengono più comunemente indicati nei termini assoluti delle sigle degli accordi (riga superiore nell'es. 115), talvolta nei termini relativi dei numeri romani, come mostrato nella linea dei simboli tra i due pentagrammi, cioè come «$\mathbf{I}_{/3}$» per la triade di tonica con la terza al basso, «$\mathbf{I}_{/5}$» per lo stesso accordo con la quinta al basso ecc.

Riconoscere gli accordi terziali

I singoli accordi possono essere identificati, e si può dar loro un nome, in base alle note che li costituiscono e alle funzioni armoniche. Possono anche essere riconosciuti da un punto di vista fenomenologico. La Tabella 13 elenca alcuni degli accordi più comuni nella popular music, insieme ai riferimenti alla loro comparsa in pezzi noti di popular music. Mostra inoltre, quando applicabile, con quali stili musicali o quale tipo di mood questi accordi vengono associati.

Tabella 13. Occorrenze familiari di accordi terziali

Sigla dell'accordo	Descrizione completa dell'accordo	Dove compare	Stile
	(comune) triade maggiore	Primo e ultimo accordo della maggior parte degli inni nazionali. «White Christmas» (Crosby 1942), l'«Internazionale» (Degeyter, 1871), il valzer «Danubio blu» (Strauss, 1867). Accordi nel ritornello di «Yellow Submarine» (Beatles 1966). «Tanti auguri», ultimo accordo.	
m	(comune) triade minore	1° accordo lungo in «Shine on Your Crazy Diamond» dei Pink Floyd (1975). 1° accordo in «It Won't Be Long, She Loves You» e «I'll Be Back» (Beatles 1963b; 1964a). 1° e ultimo accordo della «Marcia funebre» di Chopin (1839).	
+	Triade aumentata	«Swanee» di Gershwin (1919) su «how I love you». Secondo accordo di «Being for the Benefit of Mr. Kite» e «Fixing a Hole» (Beatles 1967).	
6	Accordo con la sesta aggiunta	1° accordo, al «When whipperwills call», in «My Blue Heaven» (Donaldson 1927). 1° e ultimo accordo in «Mack The Knife» (Weill 1928); nel chorus di «Alabama Song», su «Moon of Alabama» (Weill 1927). Ultimo «Yeah» in «She Loves You» (Beatles 1963b).	Jazz anni '20-'40
m6	Triade minore con sesta (magg.) aggiunta	Primo accordo nel verse di «Alabama Song», su «Show us the way to the next. . .» (Weill 1927). Primo accordo dopo la fanfara nella «Marcia nuziale» (Mendelssohn, 1843).	

Sigla dell'accordo	Descrizione completa dell'accordo	Dove compare	Stile
7	Accordo di settima (di dominante)	Penultimo accordo nella gran parte degli inni nazionali ed ecclesiastici. Primo accordo in «I Saw Her Standing There» (1963a), «I Wanna Be Your Man» (1963c), «She's a Woman» (1964d), «Taxman» (1966), «Get Back» (1969b) dei Beatles.	
7+	Accordo di settima con la quinta aumentata	Cole Porter (1933): «You're Bad for Me», in levare prima del chorus. Miles Davis (1961): «Some Day My Prince Will Come», secondo accordo, al «day». Mary Hopkins (1968): «Those Were the Days», su «were the days» (levare prima del chorus). Beatles (1969a): «Oh! Darling», dopo «broke down and died», prima della ripresa dell'hook.	
7♭5	Accordo di settima con la quinta diminuita (sette bemolle cinque)	Jobim (1963), «Garota de Ipanema», penultimo accordo; (1964), «Samba de uma nota só», 4° accordo; (1969), «Desafinado», 2° accordo.	Bossa nova, bebop
maj o Δ o maj⁷	Accordo major 7 o di settima maggiore	Cole Porter (1932): «Night and Day», primo accordo del chorus. Erroll Garner (1960): «Misty», 1° accordo in battere del chorus. Beatles (1963d): «This Boy», 1° accordo. Tom Jones (1965): «It's Not Unusual», 1° accordo. Burt Bacharach (1968): «This Guy's in Love with You», primi tre accordi. Beatles (1969a): «Something», 2° accordo.	Standard jazz, pop '60-'70
m^7	Accordo minore settima	Youmans (1925): «Tea for Two», primo accordo (su «tea»). Bacharach (1964), «Walk on By», primo accordo. Beatles (1965b): «Michelle», secondo accordo; (1968c), «Rocky Racoon», 1° accordo nell'hook; (1969a), «You Never Give Me Your Money», primo accordo.	Standard jazz, pop '60-'70
$m^{\Delta 7}$ $m^{\Delta 9}$	Minore, settima maggiore/ nona (o nove)	Hagen (1944): «Harlem Nocturne» (il tema di «Mike Hammer»), primo accordo in battere del pezzo. Norman/Barry (1962): «James Bond Theme», ultimo accordo.	Detective & spie
$m^{7\flat}5$	Minore settima bemolle cinque o semidiminuito	Addinsell (1942): *Warsaw Concerto*, 2° accordo. Miles Davis (1973): «Stella By Starlight», 1° accordo. Nat King Cole (1955): «Autumn Leaves» (Kosma), primo accordo dell'inciso.	Romantico & classico
dim	Accordo di settima diminuita	Beatles (1963b): «Till There Was You», 2° accordo (su «hill»); Beatles (1967a): «Strawberry Fields», su «nothing is real».	Accordo horror film muti

[continua]

[segue]

Sigla dell'accordo	Descrizione completa dell'accordo	Dove compare	Stile
9	Accordo di nona (di dominante)	Beatles (1964a): «Things We Said Today», sul «dreaming» («some day when we're dreaming»); (1969a): «Because», accordo illuminato su «round»/«high»/«blue».	Swing, bebop
+9	Accordo di nona aumentata	Hendrix (1967b): «Purple Haze», 1° accordo. Beatles (1969a): «Come Together», inizio. Blood Sweat & Tears (1969): «Spinning Wheel», primo accordo.	Rock c. 1970, jazz fusion
maj^9	Accordo settima maggiore nona/major nona	Jobim (1963): «The Girl From Ipanema», 1° accordo.	
m^9	Accordo minore con nona	Warren (1938): «Jeepers Creepers», 1° accordo del chorus. Weill (1943): «Speak Low», 1° accordo del chorus. Raksin (1944) «Laura», 1° accordo del chorus.	Standard jazz
11	Accordo di undicesima	Righteous Brothers (1965): «You've Lost That Lovin' Feeling», 1° accordo. Beatles (1967b): «She's Leaving Home», su «leaving the note», «standing alone», «quietly turning», «stepping outside», «meeting a man»; (1970): «The Long and Winding Road», alla prima comparsa di «road». Abba (1977): «Name of the Game», sul «I want to know» ripetuto.	Gospel, soul, fusion, jazz modale
m^{11}	Accordo minore undicesima	Miles Davis (1959): «So What», tutti gli accordi. Goldenberg (1973): «Kojak Theme», primi due accordi sotto la melodia.	Jazz modale
13	Accordo di tredicesima	Degeyter (1871): «Internazionale», in levare sul ritornello. Big Ben Banjo Band (1958): «Luxembourg Waltz», 1° accordo (levare). Beatles (1969a): «Because», appena prima dell'«Ah!» estatico sull'accordo di RE.	Pre-jazz, swing
add9	Triade maggiore con nona aggiunta	Bacharach (1970b): «Close to You», 1° accordo (su «why do birds suddenly appear?»); Nilsson (1974): «Without You», 1° accordo.	Ballad pop
m^{add9}	Triade minore con nona aggiunta	Al Hirt (1966): «Music to Watch Girls By», 1° accordo. Lionel Richie (1983): «Hello», 1° accordo. Rota (1966): «Romeo e Giulietta», tema principale, 1° accordo.	Triste, agrodolce

Sigla dell'accordo	Descrizione completa dell'accordo	Dove compare	Stile
/3	Triade maggiore in primo rivolto	Beach Boys (1966): «God Only Knows», verso dell'hook su «knows what I'd be». Foundations (1967): «Baby, Now That I've Found You», sul «let you go» e «even so». Procol Harum (1967b): «Homburg», 3° e 4° accordo dell'introduzione.	«Classico»
/5	Triade maggiore in secondo rivolto	Beach Boys (1966): «God Only Knows», 1° accordo. Foundations (1967): «Baby, Now That I've Found You», su «love you so». Pro col Harum (1970): «Wreck of the Hesperus», inizio della sezione in maggiore.	«Classico»
$m/_5$	Triade minore in secondo rivolto	Simon & Garfunkel (1966): «Homeward Bound», 2° accordo; Sinatra (1969): «My Way», 2° accordo.	Ballad riflessive, «classico»
$7/_7$	Accordo di settima in terzo rivolto	Beach Boys (1966): «God Only Knows», su «stars above you». Foundations (1967): «Baby, Now That I've Found You». Procol Harum (1967b): «Homburg1, 2° accordo. Abba (1974a): «Waterloo», 2° accordo, sull'«oo» di «At Waterloo» nella prima strofa.	«Classico»
$\Delta 7/_7$	Triade maggiore con settima maggiore al basso	Procol Harum (1967): «Whiter Shade of Pale», accordo 2. Eric Clapton (1974): «Let It Grow», 2° accordo	«Classico», riflessivo
sus^4	Accordo di quarta sospesa; accordo quartale	Beatles (1965a): «You've Got to Hide Your Love Away». Rolling Stones (1965): «Satisfaction», 2° accordo dei due accordi sul riff principale. Marvin Gaye (1966): «Ain't No Mountain», 1° accordo dell'introduzione.	Pop anni '60-'70

Sigle degli accordi

SOL, RE^{7}, MIm^{7}, DO♯M$^{7\flat5}$, SI♭^{sus4}, LAm^{add9} e così via: questi sono solo alcuni esempi delle sigle usate per indicare gli accordi in molte forme di popular music. L'oggetto di questa sezione è spiegare come funziona quel sistema di etichettatura degli accordi.

I *lead sheets* sono fogli di carta che presentano le informazioni di base necessarie per l'esecuzione e l'interpretazione di un pezzo di popular music.[2] Gli elementi solitamente presenti nei *lead sheets* sono: 1) la melodia, incluso il metro, su pentagramma; 2) le sigle degli accordi, generalmente scritte sopra la melodia; 3) quando c'è, il testo. Questo tipo di musica scritta è usato diffusamente dai musicisti nel campo del jazz, del cabaret, della *chanson* e di molti tipi di musica da ballo ecc. I *lead sheets* che consistono solo di testo e sigle degli accordi sono comuni tra i musicisti nella sfera del rock, del pop e del country.

I *lead sheets* ebbero origine per una questione di diritti d'autore. Negli anni venti del Novecento l'unico modo per proteggere la proprietà intellettuale di una canzone inedita negli Stati Uniti era depositare una copia presso la Copyright Division della Library of Congress di Washington. Per proteggere i diritti delle canzoni registrate dai primi artisti blues, i musicisti dovevano far pervenire alla Library of Congress una trascrizione degli elementi salienti della melodia insieme al testo battuto a macchina e agli elementi basilari dell'accompagnamento della canzone (Leib 1981, p. 56).[3] Tale documento veniva chiamato *lead sheet*, la sua funzione era più descrittiva che prescrittiva, non da ultimo perché: 1) la distribuzione più proficua di popular music del tempo non avveniva attraverso le registrazioni, ma con gli spartiti a tre pentagrammi per voce e pianoforte; 2) la maggior parte dei musicisti di una big band leggeva la propria parte dalla notazione su pentagramma che veniva fornita dall'arrangia-

[2] Non esiste un equivalente italiano per l'inglese *lead sheets*, cioè gli spartiti (mediamente di una, due o tre pagine) qui descritti, sebbene siano presenti anche in Italia. Comunemente vengono chiamati *spartiti*, ove invece partitura indica la scrittura integrale di un brano. Anche i testi con le sole sigle degli accordi sono considerati *lead sheets*, anche se difficilmente li si definirebbe *spartiti*. [N.d.T.]

[3] Tra quegli artisti vi erano Sippie Wallace, Bertha «Chippie» Hill ed Eva Taylor. Tra i musicisti che fornivano gli spartiti vi erano George Thomas, Richard M. Jones e Clarence Williams. Un grazie a Paul Oliver per questa informazione.

tore. Tuttavia, i chitarristi e i bassisti degli anni trenta di solito suonavano sulla base di una sequenza mensurata di nomi di accordi, cioè dagli «elementi basilari dell'accompagnamento della canzone» scritti nel *lead sheet*. Con il declino delle big band e l'ascesa di formazioni più piccole negli anni del dopoguerra, con la popolarità crescente della chitarra elettrica come strumento accordale principale in questi gruppi e con il passaggio dalla musica scritta ai dischi come prodotto musicale principale, i *lead sheets* soppiantarono la notazione su pentagramma come promemoria scritto più importante per i musicisti nella sfera popular. Altre ragioni per la conseguente ubiquità dei *lead sheets* sono: 1) la loro interpretazione richiede conoscenze appena rudimentali della notazione; 2) dal momento che non contengono più che gli elementi essenziali di una canzone, un repertorio assai esteso di questi può essere facilmente conservato e trasportato nei luoghi dove si suona.

Con *sigle degli accordi* si intende: 1) i simboli usati negli spartiti/*lead sheets* per rappresentare, in maniera descrittiva o prescrittiva, gli accordi di una canzone o di un pezzo musicale; 2) il sistema ampiamente diffuso in base al quale i praticanti di musica più spesso indicano gli accordi.

Dal momento che probabilmente ci sono in circolazione tante varianti delle sigle quante sono le sottoculture musicali, è impossibile fornire un panorama definitivo di questo sistema. E tuttavia, anche se alcune di queste varianti divergono dalle pratiche di codificazione descritte qui sotto, la maggior parte di queste varianti segue nell'insieme i princìpi esposti in questo capitolo. La Tabella 14 (p. 183-184) fornisce una selezione di cinquanta accordi terziali e delle loro sigle, tutti con la nota do come fondamentale. La Tabella 15 (p. 184) mostra come si traducono le sigle nell'inglese parlato dai musicisti.[4] Il fondamento logico di base della sigla sarà spiegato nel dettaglio dopo la presentazione delle due tabelle.

Tabella delle sigle degli accordi: spiegazioni

La Tabella 14 (p. 184) classifica cinquanta accordi differenti costruiti sulla nota do. Ogni accordo si identifica con: 1) il suo numero nella tabella di modo che ci si possa riferire a esso in maniera concisa nel commento che

[4] Per una breve guida dell'identificazione fenomenologica (estesica) piuttosto che costruttiva (poietica) degli accordi e per una descrizione strutturale più completa degli accordi comuni, vedi Tabella 13 (p. 176 e sgg.).

segue le tabelle; 2) la sovrapposizione di terze da cui ogni accordo deriva la sua sigla; 3) un modo fattibile di collocare ogni accordo sul pianoforte. La prima sezione della tabella (p. 183) è presentata in ordine ascendente del numero di terze che si suppongono contenute negli accordi: prima le triadi semplici, poi gli accordi di settima, le none, le undicesime e le tredicesime. Quella parte della tabella è seguita da una selezione di accordi aggiunti, sospesi e rivoltati, come anche da un paio di esempi di omissioni di note, e termina con qualche esempio di accordo per quarte (p. 184).

Il pentagramma superiore nella Tabella 14 non è da suonare: mostra semplicemente la sovrapposizione di terze alla base concettuale/teorica di ogni accordo. I due pentagrammi inferiori, invece, presentano una maniera praticabile di collocare ogni accordo sulla tastiera di un pianoforte. Si noti che il piccolo «8» sotto la chiave di violino della parte di pianoforte segue la pratica di notazione per i cantanti tenori. Questo significa che la mano destra deve suonare tutto un'ottava sotto rispetto a come è scritto. La parte della mano sinistra andrebbe suonata come scritta (es. 116).

Esempio 116. Simboli e segni utilizzati nella Tabella 14 (p. 183)

La Tabella 14 contiene qualche convenzione simbolica che necessita di spiegazioni: 1) in generale c'è una «battuta» per accordo. Se compaiono due accordi nella stessa «battuta» è perché uno stesso accordo, per esempio DO^{+11+9} (n. 100 nell'es. 116; o gli accordi n. 12 e n. 18 a p. 183), può essere scritto in modi radicalmente differenti a seconda del contesto tonale; 2) certe note, per ragioni spiegate più avanti, devono essere omesse da alcuni accordi, per esempio la terza maggiore (mi) nel DO^{11} mostrato come numero 98 nell'esempio 116. Queste omissioni obbligatorie sono indicate da una linea tracciata in diagonale attraverso la nota in questione; 3)

a volte la parte di pianoforte nella Tabella 14 esclude note che nella riga con le sovrapposizioni di terze compaiono senza la linea della «omissione obbligatoria». Queste omissioni opzionali sono delimitate da parentesi tonde intorno alle note interessate nella linea delle sovrapposizioni per terze della Tabella 14 (vedi gli accordi 99 e 100 nell'es. 116).

Tabella 14. Guida alle sigle degli accordi (su Do)

Tabella 15. Nomi completi delle sigle degli accordi su Do (Tabella 14)

Sigla dell'accordo	Numero in Tabella 14	Come si chiama in italiano
DO^{+} *oppure* DO^{aug}	3	DO aumentato
DO^{7} DO^{9} DO^{11} DO^{13}	5, 13, 22, 26	DO settima *oppure* DO sette, DO nona, DO undicesima, DO tredicesima
DO^{maj7}, DO^{maj9}	7, 15	DO major seven *oppure* maggiore settima *oppure* settima maggiore, DO major nona *oppure* maggiore settima nona
DO$^{7-5}$ *oppure* DO$^{7\flat5}$	10	DO sette bemolle cinque *oppure* DO settima quinta diminuita
DO^{7aug}, DO^{7+}	9	DO settima aumentato
DO^{9+} (DO^{9aug}) DO^{+9}	19 18	DO aumentato nona, DO nona eccedente
DO^{13+11} (DO^{11+13})	31	DO tredicesima/tredici undicesima eccedente
DOm^{7}, DOm^{9}, DOm^{11}	6, 14, 23	DO minore settima, DO minore nona, DO minore undicesima
DOm$^{\Delta}$, DOm$^{\Delta9}$	8, 16	DO minore major seven/settima maggiore, DO minore major nona *oppure* DO minore settima maggiore nona
DOm$^{7-5}$ *oppure* DOm$^{7\flat5}$ *oppure* DO^{ø}	11	DO minore sette bemolle cinque, DO semidiminuito
DO^{dim} *oppure* DO^{dim7}	12	DO diminuito, DO settima diminuita
DO^{6}, DOm^{6}	33, 34	DO sesta (aggiunta), DO minore sesta (aggiunta)
DO$^{sus(4)}$, DO$^{sus(9)}$	37, 39	DO sus quattro, DO quarta sospesa, DO sus nove, DO nona sospesa
DO^{add9}, DOma^{dd9}	35, 36	DO nona aggiunta, DO minore nona aggiunta
DO$_{/3}$, DO$_{/mi}$	41	DO (con la) terza al basso, DO (con il) mi al basso, DO in primo rivolto

Philip Tagg
Everyday tonality

Dimensioni cartacee: mm 215 x 155
Dimensioni digitali in pixel: 1837 x 2543
Scansione: 600 dpi